

Naufragio con espectador. La fetichización del
Holocausto en el cine. Comentarios sobre el
filme *Shoah* de Claude Lanzmann enfrentado a
otros filmes sobre el Holocausto

Gonzalo José Montañés Blanco

Contenido

Introducción.....	3
Parte 1	4
La violencia de las imágenes y las imágenes violentas	4
El espectador frente al desastre	5
Parte 2	9
El desastre representado y el desastre reconstruido.....	9
La presentación como representación. Comentarios sobre el filme <i>Shoah</i> de Claude Lanzmann enfrenteado a otros filmes sobre el Holocausto.....	12
Epílogo.....	15
Bibliografía.....	18
Filmografía	19

Introducción

Se ha hablado extensamente acerca del problema de la sobreexposición actual del individuo a imágenes violentas, y de la posibilidad de que este hecho acabe por mermar la conmoción de éste respecto a ellas; de que la pantalla, como creadora de realidades, termine por banalizar el horror al mismo tiempo que lo muestra. Este hecho, por otro lado, se ha dado ampliamente en el cine y, sin embargo, la atención rara vez se pone sobre este campo. Por otro lado, raro es, asimismo, el año en que no aparece en cartelera otra película sobre el Holocausto, la guerra civil española, el régimen nazi o la esclavitud negra en América. Estas piezas, inevitablemente, calan en el espectador y dan forma a su entendimiento de los hechos históricos representados. Sin embargo, ¿qué tan exactas son dichas representaciones? ¿en qué medida no trivializan el hecho en cuestión? ¿cuál es la posición del espectador frente a este desastre? Este texto supone una investigación en torno a éstos y otros interrogantes.

Parte 1

Sobre la violencia de las imágenes y las imágenes violentas. El espectador frente al desastre.

La violencia de las imágenes y las imágenes violentas

Se habla frecuentemente, al referirse a países desarrollados, de la “época de la sobreinformación”, del “bombardeo de imágenes”, de la “cultura de la imagen” o de la “imaginación desgarrada”.

Según Jaques Rancière (*La Política de las imágenes*, 2007):

Hay demasiadas imágenes, dice un rumor, y es por eso que juzgamos mal. [...] Algunas veces se acusa a las imágenes de ahogarnos con su poder sensible, otras les reprocha por anestesiarnos con su desfile indiferente. [...] No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan¹.

También Didi-Huberman (*La Política de las imágenes*, 2007), por su parte, afirma:

Innumerables son en nuestros días las imágenes de violencia organizada y de barbarie. La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la nada o la demasía. Para encenguecernos mejor- por una parte, censura y destrucción; por otra, asfixia por proliferación. ¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de no ver nada o ver sólo clichés?

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Como se nos ofrece demasiado estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos delante².

Es curioso no sólo cómo la información televisada y de actualidad se ha valido del desastre para atraer a las audiencias, sino cómo el cine también se ha valido de las desgracias ajenas y el desastre histórico para basar sus obras y llenar sus salas. Si hay un hecho, un desastre histórico al que se haya recurrido repetidamente a lo largo del cine, ese es sin duda el Holocausto judío. Desde el filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, donde se presenta para representar, pasando por el collage filmico de Godard en *Histoire(s) du cinema* (1998) y que prosigue en las melodramatizaciones de Benigni y Herman, con *La vida es bella* (1997) y *El niño con el pijama de rayas* (2008), respectivamente. Estos son sólo algunos ejemplos, pero baste mirar la cartelera de cada

¹ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 69.

² Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 39.

año para encontrarnos, de nuevo, con otra película ambientada en dicho marco. De modo similar ocurre con, por ejemplo, la esclavitud negra en América, pero es sin duda el Holocausto judío el que con más ahínco se ha tratado en el cine comercial.

Llama sin duda la atención la facilidad con la que los desastres históricos se utilizan como marco para desarrollar una obra cinematográfica, y, como contraparte, el gusto incansable por este tipo de filmes por parte del gran público.

El espectador frente al desastre

Didi-Huberman, en *La política de las imágenes* (2007), recuerda que “San Agustín, y luego Voltaire, criticaron la morbosa curiosidad del espectador, con su manera de estetizar la desgracia del otro, convirtiendo así el naufragio en un icono”³.

El Holocausto, como apuntábamos, es ese nuevo naufragio por excelencia, el gran protagonista entre estos clichés a los que se recurre sin pensarlo dos veces, pero ¿Qué hay del espectador? Lo cierto es que, a lo largo de la historia, mientras que el tablero cambia, la actitud de los jugadores poco o nada se ha visto modificada.

Didi-Huberman (*La política de las imágenes*, 2007) al hablar de Lucrecio y su libro *De rerum natura* (Lucrecio, siglo I a.C.), se pregunta con qué fin convocaba la imagen, para concluir que este fin era ético:

El espectador de un naufragio —o de una batalla sangrienta— no debe sentirse culpable por estar sano y salvo [...] En lugar de eso, debe poner en evidencia la diferencia que existe entre la necesidad de felicidad y la implacable voluntad propia de la realidad física⁴.

No obstante, no son pocas las voces críticas con la representación de la tragedia ajena, y cabría preguntarse si, frente a una sobresaturación del desastre tanto en la televisión como en el arte, queda alguna posibilidad de que la imagen genere una crítica. ¿Puede la imaginación todavía tener un papel crítico frente al desastre, o está condenada a la pura sensiblería de un espectador pasivo?

Ya Wacjman (*Dela croyance photographique*, 2001) criticaba la actitud con la que “podemos, pues, ir a ver sin remordimientos *La vida es bella* (Benigni, 1997) y llevar a nuestros hijos, puesto que significará llevar a cabo una buena acción y una diversión al mismo tiempo”⁵.

Y es que muchas veces, valdría la pena reflexionar si acaso aquella imagen que nos

³ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 45.

⁴ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 46. Pie de página 11.

⁵ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 92.

hace aflorar las lágrimas, con la que creemos ejercitar el espíritu y reforzar nuestra moral, no es, tal vez, un puro sensacionalismo por su parte y una sensiblería vacía y pasiva por la nuestra.

Pensemos pues en algunos de los ejemplos antes mencionados. *La vida es bella* de Roberto Benigni (1997) tuvo una acogida sin precedentes entre su público coetáneo y posterior, sin embargo, parte de la crítica cargó duramente contra ella por la reconstrucción que hace del Holocausto. Al igual que el posterior filme *El niño con el pijama de rayas* (Herman, 2008), se ha acusado al director (y autor en éste segundo caso) de lucrarse de un hecho desastroso para añadir carga emocional a su historia, con un melodramatismo que, sin embargo, daña para muchos la credibilidad de la historia.

Ya Rancière (*La política de las imágenes*, 2007) afirmaba que:

En nuestro orden mundial, el hecho trágico es tan avasalladoramente trágico que no sabemos cómo considerarlo [...] Los Kleinman previenen que la globalización del sufrimiento es uno de los signos más inquietantes de las transformaciones culturales de la época actual; inquietante, porque la experiencia se está usando como mercancía, y mediante la representación cultural del sufrimiento, la experiencia se rehace, se adelgaza y se distorsiona⁶.

Este hecho es más notable, seguramente, en el ámbito de la producción cinematográfica. En él, el espectador permanece pasivo, visionando unas imágenes a tiempo inmediato. No se le pide responder, exigir la imagen, tenerla en cuenta. De este modo, para garantizar el calificativo de “obra maestra”, acaba por valorarse a quien consigue obtener una historia original, seductora o estéticamente hermosa de un acontecimiento desastroso. El encuadre, el color, los ritmos, lleva al espectador a una preocupación por la belleza visual que convive con el horror, a veces, como veíamos, melodramatizándolo; a veces, con un tinte *gore*.

Se abre entonces el interrogante ¿cómo debemos enfrentarnos a este hecho? Didi-Huberman (*La política de las imágenes*, 2007) comenta que:

[...] La imagen exige de nosotros —cada vez— puesto que no podemos recurrir a ella sin poner en funcionamiento nuestra imaginación- un arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza [...] (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose de la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). Explicación e implicación se contradicen, sin lugar a dudas [...] Sin embargo sólo depende de nosotros utilizarlos conjuntamente, haciendo de cada uno de ellos una manera de desplegar lo impensado del otro.

Raul Hilberg da razón sobre la organización al testimonio de Philip Müller, que otorga a las explicaciones del primero la necesaria encarnación [...] Según Walter Benjamin todo

⁶ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 101.

conocimiento de las cosas humanas debería posicionarse en este doble ejercicio, un conocimiento del que somos a la vez sujeto y objeto⁷.

Esto es, seguramente, más difícil en el cine que en cualquier otra de las artes. Casi la totalidad del cine de las masas pasa por producciones narrativas que poco o nada exigen al espectador⁸. No obstante, no considero que esto descalifique necesariamente al cine como vehículo para enfrentar al espectador a estos hechos, a estos desastres históricos. *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann es, a mi juicio, un excelente referente de cómo enfrentarnos al “lamento de las imágenes”. Y es que, como afirma Didi Huberman (*La política de las imágenes*, 2007):

La emoción nos sobrecoge con fuerza frente a ciertas imágenes ante las cuales nos encontramos [...] como los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada ante estas imágenes para deshacerse de la emoción- que efectivamente nos desorienta, extravía- sustituyendo a ella una explicación racional. Consistiría más bien en fundar esa explicación, su racionalidad misma, en la mirada y la emoción que se trama esa experiencia⁹.

Pero, frente a un tema tan sobretrabajado como el Holocausto, ¿puede afectarnos, en todo el sentido de la palabra, una imagen de violencia o sufrimiento? Lo más seguro es que no. No podemos eliminar el abismo entre una realidad y su representación. Así, como diría Alfredo Jaar (*Acts of Responsibility: An interview with Alfredo Jaar*, 1993) en su entrevista con Stephen Horn:

Las obras que mejor cumplen su objetivo consiguen precisamente esto: nos ofrecen una experiencia estética, nos informan y nos piden que reaccionemos. Y la profundidad de la reacción dependerá de la capacidad de la obra para conmovernos tanto a través de nuestros sentidos como a través de nuestra razón, combinación muy difícil, y casi imposible de lograr¹⁰.

⁷ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 42.

⁸ En *La política de las imágenes*, Didi Huberman (2007) explica las ideas defendidas por Wajcman afirmando que:

Podemos mirar, pero mirar es situarse en una posición indigna frente al sufrimiento de otro, también podemos no mirar, pero eso sería huir de la realidad. Como diría Jean Galard en *La beauté a outrance* (2004): “Somos culpables de ignorancia voluntaria o bien de voyerismo. Peor aún: algunas imágenes que nos horripilan, que nos aterran, han sido excelentemente realizadas. Son admirables, conmovedoras, memorables. ¿Bellas? Esa es la pregunta”.(Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg.56.)

⁹ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg.46.

¹⁰ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg.49. Pie de página 15.

Ciertamente, no termino de concebir las posibilidades de “implicación” en el cine. Se me hace difícil romper con la idea del espectador pasivo ante el aluvión de imagería. Sin embargo, tomando como ejemplo el filme *Shoah*, de Lanzmann (1985), vemos las posibilidades de explicar. Explicar el proceso, prescindir de la imagen para obligar al espectador a imaginar, a situarse, implicarse en aquello que se le plantea. Romper con la imagen estereotipada. Crear la imagen a base de ocultarla, no reconstruirla para crear un contexto que se banaliza... pues, como decía Didi-Huberman (*La política de las imágenes*, 2007):

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles, [la imagen] quema con lo real, a lo que por un instante se ha aproximado [...] Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea más que ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a pesar de todo. [...] Para saberlo, sin embargo, es preciso atreverse: aproximar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro¹¹.

Es necesario devolver la autoridad a la imagen, no abusar de ella, no centrarse en ella y olvidar lo representado, Así, muy acertadamente comenta Rancière (*La política de las imágenes*, 2007) “los críticos y los artistas deben entonces frustrar nuestros hábitos voyeristas, reduciendo totalmente, cuando no suprimiendo, esas imágenes que nos anestesian”¹².

¹¹ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 51.

¹² Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 70.

Parte 2

Sobre el desastre representado y el desastre reconstruido. La presentación como representación. Comentarios sobre el filme *Shoah* de Claude Lanzmann enfrentado a otros filmes sobre el Holocausto.

El desastre representado y el desastre reconstruido

Georges Didi-Huberman, en *La política de las imágenes* (2007), se da cuenta de que:

No sólo “el encuadre es político”, como afirma el fotógrafo Raymond Depardon; también cada elección formal, en una imagen, repercute de algún modo en su relación con el acontecimiento y la historia. Nos encontramos así en el centro de un debate planteado muchas veces: no es solo que el artista contemporáneo parezca tratar el sufrimiento de otro como un simple problema de forma; hasta el reportero gráfico ha producido ya a partir de ese sufrimiento una historia de las formas —por ejemplo, “la Pietá” como género iconográfico— y no a la historia sin más. Aflora a los labios entonces una palabra que es la de la ofensa moral por excelencia, la palabra “estetización”¹³.

Pero no sólo en cuestión de forma, Didi-Huberman (*La Política de las Imágenes*, 2007) también apunta que:

La práctica artística llega, muchas veces, a proponer sus propias respuestas justamente allí donde la evidencia está puesta en cuestión. [...] En términos pesimistas, se puede diagnosticar la manipulación definitiva del acontecimiento mediante la forma y del hecho histórico mediante el simulacro estético. [...] Los artistas no sólo utilizan los documentos de actualidad, con los que se mantienen “frente a la historia”, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él.¹⁴

La lista de Schindler (Spielberg, 1993) es un ejemplo de este hecho. Basada en un hecho real, esta película ha sido reconocida por reflejar la realidad tratada de forma bastante precisa, sin embargo, sacrifica algunos aspectos de su exactitud de cara a potenciar el interés del gran público y el componente emocional de la historia. En primer lugar, es importante apuntar al hecho de que la película *Lista de Schindler* (Spielberg, 1993) está realmente basada en una novela de ficción histórica de Thomas Keneally de 1993, y a pesar del equipo de investigación histórica que pudiese haber participado en el rodaje, ésta es su principal fuente. Varios hechos de la película fueron

¹³ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 54.

¹⁴ Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile. Pg. 57-61.

dramatizados o alterados en diversos grados, (principalmente, el retrato de un excesivamente bondadoso Oskar Schindler que se volcó en llenar “su lista” de tantos nombres como pudiera¹⁵), lo que ha resultado en una crítica feroz por parte de algunos historiadores e incluso de algunos supervivientes del Holocausto.

Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004), recuerda que desde la década de 1950, Roland Barthes (*Mythologies*, 1957) criticaba esta manera de “sobreconstruir casi siempre el horror”, de manera que estas imágenes se vuelven “falsas” [...] en un estadio intermedio entre el hecho real y el hecho aumentado [...] ahora bien, a menudo, de la cobertura periodística al culto mediático, de la constitución legítima a la producción abusiva de imágenes hay solo un paso”¹⁶.

Corremos entonces el riesgo de que éstas imágenes, estas representaciones del Holocausto acaben convirtiéndose en “El Holocausto”. Sería lógico, pues, preguntarse acerca de la legitimidad de esta representación, no sólo de cara a la validez artística (o mejor dicho estética) de la pieza, sino de cara a conformar parte de la memoria histórica de esos sucesos.

Didi-Huberman, en *Imágenes pese a todo* (2004), afirma que:

Los detenidos querrán preservar incluso, y pese a todo, la imagen del arte, como para arrebatarse al infierno algunos jirones de alma, de cultura, de supervivencia... la palabra infierno, por muy inexacta que sea, forma parte, sin embargo, de la verdad de Auschwitz. No solamente fue empleada por los pensadores que estuvieron más pendientes del fenómeno de los campos de concentración, sino que también se la adjudicaron, parte a parte, los testimonios de las víctimas¹⁷.

Enfrentada a la ficción de los ejemplos, tenemos la ya mencionada *Shoah* (Lanzmann, 1985). Lanzmann no representa la imagen del Holocausto, de hecho, ni siquiera la recupera (se negó en rotundo a utilizar imágenes de archivo en su filme), sino que, directamente, recupera al testigo mismo de este acontecimiento.

Es necesario tratar de entender, por otro lado, la idea de Wajcman en torno a la siempre inadecuación de la imagen a la realidad representada, cuando no su completa

¹⁵ Amén de otros hechos representados, es sabido que la famosa lista fue obra principalmente de Marcel Goldberg, de quien se dice que solía además añadir los nombres a la lista a cambio de sobornos. Oskar Schindler participó posteriormente preocupándose de que los nombres de sus trabajadores fuesen añadidos. Además, al final de la película se afirma que los judíos otorgaron a Schindler el título de “gentil honrado” por su ayuda y heroicidad, sin embargo, recibió este título de forma póstuma en 1993. Se ha puesto en duda asimismo el que Schindler llegase a observar desde la famosa colina la liquidación del guetto, y corrían rumores de que frecuentemente robaba y ordenaba que sus trabajadores recibiesen palizas.

¹⁶ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 109. Pies de página 60 y 63.

¹⁷ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 73.

falsificación. Según Wajcman (*De la croyance photographique*, 2001) la imagen no enseña nada que no sepamos ya, muestra una ausencia más que una realidad, y lo que es peor, induce al error, a la fantasía y a la mirada *voyeur*. Wajcman absolutiza y afirma que las imágenes no muestran la realidad en su totalidad, por tanto, son un engaño, un “fetiche”. Algo que Jaque Mandelbaum (*La Shoah et ces images qui nous manquent*, 2001) resume al afirmar que “todas las imágenes conocidas, tratándose de ese crimen en concreto [el Holocausto judío], son pues, si no falsas, al menos inapropiadas”¹⁸.

Es cierto que hoy día la guerra, la violencia y el sufrimiento se han vuelto una mercancía, y es cierto que las capacidades de cualquier imagen para representar un hecho se hayan tremendamente mermadas. Salvar esto, no obstante, es un imposible, ya sea en una imagen, en un texto escrito o en una explicación verbal (tal vez, incluso viniendo del mismo testigo del acontecimiento) pero no podemos por ello renegar de las imágenes como punto de apoyo para conocer la realidad porque éstas no son “totales”, un fetiche que no hace sino “mostrar la ausencia”. Las imágenes “múltiples” no pueden mostrar una imagen unívoca y total, pero conforman vías y puntos de apoyo para conocer, precisamente, aquella imagen que no podemos ver.

Sin embargo, como ya apuntábamos, tal vez debiéramos preguntarnos acerca de la legitimidad de una imagen para con el hecho que pretende representar.

“La imagen auténtica del pasado —escribe Walter Benjamin— solo aparece en un fogonazo... La verdad inmóvil, aquella que el investigador siempre espera, no se corresponde en absoluto a ese concepto de la verdad en materia histórica”. (W. Benjamin, 1947)¹⁹.

Pero, ¿de qué hablamos cuando nos referimos a la legitimidad de las imágenes? Sobra decir que las imágenes de Lanzmann y su filme *Shoah* (Lanzmann, 1985), donde se filma los testimonios de supervivientes reales del Holocausto no son las mismas que las de un filme como *El niño del pijama de rayas* (Herman, 2008) —una recreación de Auschwitz con una historia melodramática y personajes ficticios—. Una es un punto de partida, de contacto si se quiere, entre el espectador y la realidad representada; la otra, una reconstrucción sin duda conmovedora, seductora, pero ficticia e históricamente imposible. Si queremos enfrentarnos a ellas con la intención de conocer el pasado, podemos empezar a comprender las diferencias entre una y otra de cara a la legitimidad que comentábamos.

Como vemos, podemos argumentar que, contrariamente a lo defendido por Wajcman²⁰, no es que no haya imágenes de la Shoah, pero hemos de admitir, como afirma Primo

¹⁸ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 107. Pie de página 56.

¹⁹ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 79. Pie de página 31.

²⁰ En *Imágenes pese a todo* (2004), Didi-Huberman comenta:

Levi en *Los hundidos y los salvados* (1986) la existencia de “un foso que existe, y que se ensancha año tras año, entre las cosas tal y como eran ‘allí’, y tal y como se representan en la imaginación común, alimentada por los libros, películas y los mitos aproximados”²¹.

La presentación como representación. Comentarios sobre el filme *Shoah* de Claude Lanzmann enfrenteado a otros filmes sobre el Holocausto

Elisabeth Pagnoux, en *Reporter photographe à Auschwitz* (2001) observa que “Claude Lanzmann decidió no usar la fotografía. Su filme se enraíza en una reflexión profunda sobre el estatus de la imagen, sobre la función del archivo en la transmisión de la memoria de los campos”²².

Shoah (Lanzmann, 1985) es, se podría argumentar, un archivo *per se*. Lanzmann, sin embargo, se negó a usar imágenes de archivo en la composición de su filme, en una pieza que protagonizan sonidos y palabras. La imagen que los acompaña, por otro lado, se impone fuertemente, como vínculo temporal y un apoyo del que partir: los rostros de los propios supervivientes del Holocausto. Acerca de su elección de no utilizar imágenes de archivo del Holocausto comenta Lanzmann (*Le monument contre l'archive*, 2001):

Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación...es preferible hacer lo que yo he hecho, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento. Mi filme es un monumento que forma parte de lo que monumentaliza [...] preferir el archivo filmico a las palabras de los testigos, como si este tuviese mas poder que ellas, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad²³.

Shoah (Lanzmann, 1985), por otro lado, parte de *la nada*. No poseemos imágenes de los campos de exterminio que trata este filme, no hay una sola imagen conocida de lo

¿Que el recurso de la imagen es inadecuado, incompleto, que siempre está en falso? Ciertamente. ¿Es necesario, entonces, volver a decir que Auschwitz es inimaginable? Ciertamente no. Incluso hay que decir lo contrario: que Auschwitz únicamente es imaginable, la imagen nos obliga a ello y, por eso, debemos intentar hacerle una crítica interna para llegar a algo del interior del campo, es necesario, en un momento dado, pagar un tributo al poder de las imágenes. Y tratar de comprender su necesidad incluso a través de esa inclinación a seguir estando en falso.

²¹ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 126. Pie de página 101.

²² De Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 139.

²³ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 143. Pie de página 18.

ocurrido dentro de las cámaras de gas. Las imágenes de archivo que poseemos han sido utilizadas hasta el hastío por uno u otro autor según sus intenciones (recordemos una de las fotos tomadas por un miembro de los Sonderkommando en secreto en el campo de Birkennau, y que en la serie americana *Holocausto* (Berger, 1978) aparece como una diapositiva que un oficial de las SS utiliza para explicar el funcionamiento de los campos y la mayoría de las cuales, además, no retratan sino recreaciones tras la liberación de los campos. La pretensión de utilizar esta iconografía para retratar lo ocurrido en las cámaras, o las recreaciones del interior de las cámaras —véase *El niño con el pijama de rayas* (2008)— así como la eventual descontextualización de los archivos disponibles —véase *Holocausto* (1978)— vuelve a éstos ciertamente confusos para el espectador.

Didi-Huberman (2004) en *Imágenes pese a todo* recuerda a propósito de esto cómo Arlette Farge describe

el exceso de los bien llamados “fondos” de archivos, su “difícil materialidad”, su naturaleza esencialmente incompleta. El archivo no es un stock del que sacaríamos algo por placer, representa constantemente una carencia— y añade —Basta con haberse encontrado al menos una vez con un “fondo” documental para experimentar de horma concreta que el archivo no proporciona al recuerdo ese sentido estereotipado, esa imagen fija que ve Claude Lanzmann [...] cada descubrimiento que surge de ella es como una fisura en la historia concebida [...] que el investigador tratara de componer en el entramado de lo que ya se sabe para producir, si es posible, una historia pensada de nuevo del acontecimiento en cuestión. El archivo rompe las imágenes estereotipadas, [...] no por ello constituye el puro y simple reflejo del acontecimiento, ni su pura y simple prueba, pues tiene que elaborarse constantemente haciendo comprobaciones incesantes, a través del montaje con otros archivos²⁴.

Frente a esto, Lanzmann recurre directamente al testigo del acontecimiento que, como dice Lanzmann de Filip Müller “dice más que mil imágenes de archivo”²⁵.

Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004), por su parte, se da cuenta de que “la imagen archivo se ve ligada a la ficción y al fetichismo bajo la apariencia de la mentira hollywoodiense. Lanzmann, en efecto, tiene razón al haber criticado a Spielberg-como ya lo hizo Godard, el haber ‘reconstruido Auschwitz’”²⁶.

Lanzmann criticó en su día a Spielberg por haber “reconstruido Auschwitz”. Como veíamos antes, la imagen de archivo se entremezcla con las recreaciones del hecho.

²⁴ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 150.

²⁵ [criterioncollection]. (2011, julio 3). Claude Lanzmann on Shoah [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0pwqHdNINDk> (4:40)

²⁶ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 144-145.

Lanzman afirmaba así que Spielberg al reconstruir “fabrica” nuevos archivos, que al final terminarán por no diferenciarse de los archivos originales.

Y, si bien podemos discrepar de la idea de que reconstruir equivale a “fabricar archivos”²⁷, creo obvio que las representaciones muchas veces acaban por imponerse en la mente del espectador (siempre llegará más hondo, en la mente del espectador, la imagen de los dos niños cogidos de la mano dentro de la cámara de gas, en un escenario imposible, en *El niño con el pijama de rayas* (Herman, 2008) que las imágenes desenfocadas de los Sonderkommando tomadas en Birkennau. Siempre se recordará más la escena del corte de pelo antes de las duchas en *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) que los testimonios de Abraham Bomba, peluquero en las cámaras de gas en Treblinka, en *Shoah* (Lanzmann, 1985). Sin ir más lejos, en la mente colectiva está un Oskar Schindler y una lista que en verdad distan mucho detener una relación tan íntima).

Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004) apunta que:

Todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de una realidad. Los artistas, en particular, se niegan a someterse a lo irrepresentable cuya experiencia vaciadora conocen bien [...] Entonces, realizan series, montajes pese a todo: también saben que los desastres son multiplicables hasta el infinito²⁸.

y distingue dos formas en que el cine ha tratado la cuestión del Holocausto: Lanzmann y *Shoah* con “un tipo e montaje que hace volver los rostros, los testimonios, los propios paisajes hacia un centro nunca alcanzado” y, por otro lado Jean-Luc Godard y su *Histoires du cinema* donde éstos se llevan a “una extensión nunca cubierta”. Lentitud y serenidad vs. velocidad y un collage de imágenes aparentemente caótico. Según Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004):

Godard y Lanzmann creen que la Shoah nos pide repensar la relación con la imagen. Lanzmann cree que ninguna imagen es capaz de “decir” esa historia, y por eso es por lo que filma, incansablemente, la palabra de los testigos. Godard, en cambio, cree que todas las imágenes desde entonces no nos “hablan” más que de eso (pero decir que “hablan de eso” no es decir que “lo dicen”), y es por lo que, incansablemente, revisita toda nuestra cultura visual condicionado por esta cuestión²⁹.

²⁷ Es, creo, innegable que las representaciones de los hechos históricos modelan la idea que tenemos de ellos —véase Oskar Schindler—. Ahora, estoy de acuerdo con Didi-Huberman en que decir de la reconstrucción y el archivo llegan a ser equivalentes es algo muy extravagante. Por mucho que podamos engañar a alguien con una representación, un archivo es un archivo en tanto que retrata una realidad y fue tomado de ella. Una reconstrucción, en cambio, siempre viene de la mano de un creador sale, y está sujeta a su voluntad y modificaciones. El problema no es que la representación se equivalga archivo, sino que el espectador confunda (subrayando con este término la existencia de una diferencia) la una con el otro.

²⁸ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg.185

²⁹ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 185.

Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004) reflexiona así que la imagen del tipo Godard, que mezcla archivo histórico e imagen cinematográfica, es una imagen artificial, que induce a error, que miente. En contraste, *Shoah* (1985) se presenta como una imagen clara, precisa: “[...] Shoah abre una religión nueva, la de a imagen-total que existe delante de las demás (politeísmo de las imágenes nulas), dice la verdad sin añadir nada”³⁰. (J.-F. Forges, 2000).

Shoah (Lanzmann, 1985) no reconstruye un acontecimiento, sino que lo construye. Representa a través de presentar, como contraparte a las reconstrucciones del acontecimiento —*La lista de Schindler* (Spielberg, 1993)—, las reutilizaciones y descontextualizaciones del archivo —*Holocausto* (Berger, 1978), *Histoires du cinema* (Godard, 1998)—, la melodramatización ficticia —*El niño con el pijama de rayas* (Herman, 2008)—... Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004) comenta a pesar de ello que:

Era por supuesto saludable ante la serie americana Holocausto, ante la dramaturgia consensual de Spielberg o ante los tráficos emocionales de Benigni, oponer un contrafuego de rigor histórico. Pero ello no obliga a decir que Shoah, como “obra única...”, ha calificado todos los intentos anteriores” y, lo que es peor, descalifica toda “imagen venidera”. Al ofrecer Shoah como la imagen total [...] no hacemos más que confundir este filme con la historia (política) que este mismo trata, y exonerar este filme de la historia (estética) de la que toma relevo. Ya que Shoah, no podemos olvidarlo, le debe mucho a la historia del filme documental³¹.

Tal vez, más que cuestionarse una imagen como “total”, que descalifica imágenes pasadas y futuras, habríamos de pensar qué se busca con una determinada imagen en relación al hecho histórico. Sería absurdo, por ejemplo, querer descalificar la una ficción ucrónica como *Malditos bastardos* (Tarantino, 2009) por su nula validez de cara al respeto a una realidad histórica que abiertamente ataca. Cabría entonces, por otro lado, preguntarse acerca de las mencionadas *Holocausto* (Berger, 1978), *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) y *El niño con el pijama de rayas* (Herman, 2008). Creo que es obvio que no estamos hablando en los mismos términos, pero es especialmente reseñable el último de estos ejemplos. El escenario en que un hijo de un alto cargo nazi llegase a entablar amistad con un prisionero del interior del campo, y que consiguiese incluso entrar en él burlando la seguridad es un evento históricamente imposible. Sin embargo, es fácil intuir que las intenciones de Boyne (autor del libro original) diferirían enormemente de alguien como Tarantino. Del mismo modo, el espectador medio se

³⁰ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 188. Pie de página 24.

³¹ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 188. Pies de página 27 y 28.

enfrentará a estos dos filmes de manera muy distinta Así, afirma Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004):

El montaje confiere, pues, a las imágenes, este estatus de enunciación que las convertirá, según su valor de uso, en justas o injustas: tal como un filme de ficción —siguiendo la visión que tienen de este Hitchcock, Godard Bresson y muchos otros— puede llevar las imágenes a un grado de intensidad capaz de hacer surgir de ellas una verdad, también un simple telediario puede utilizar unas imágenes documentales hasta llegar a producir una falsificación de una realidad histórica que, sin embargo, archivan [...] es tan *naïf* asimilar montaje y mentira, como hizo Georges Sadoul (*Témoignages photographiques et cinématographiques*, 1961) [...] como negarse a ver la proporción constructiva que este elabora e interpreta³².

Histoires du cinema (Godard, 1998), *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) o *El niño con el pijama de rayas* (Herman, 2008) pueden pretender representar sucesos ocurridos, pero no forman, evidentemente, un documental sobre los campos, un nuevo archivo, como sí hace *Shoah* (Lanzmann, 1985). Entramos sin embargo en un escenario en que son precisamente éstas quienes se acaban imponiendo en la representación del desastre. Representaciones como una ficción melodramática y sensiblera como *El niño del pijama de rayas* (Herman, 2008), donde escudados en unos personajes ficticios se normaliza un entorno imposible, y que con un tinte moral (de nuevo, se nos apunta el horror del Holocausto) se excusa una historia de lágrima fácil en un espacio y un marco histórico que ofrece todo mascado para conmover al espectador, en el que el autor poco más necesita trabajar.

Habría que preguntarse si, de nuevo, éste no es un ejemplo magnífico de la comercialización del horror, ¿tal vez, de su banalización? Habría que preguntarse por nosotros, espectadores ante otro naufragio, quienes sólo tenemos que sentarnos pasivamente, dejar caer alguna lágrima, emocionarnos y salir de la sala sintiéndonos bien porque hemos subrayado, de nuevo, que un Holocausto que no se nos ha enseñado fue, efectivamente, algo horrible.

Ya Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004) apunta “Hitorie(s) du cinéma no forma evidentemente una crónica o un documental sobre los campos [...]”³³. Godard (*Lettre á un ami américain*, 1995) afirmaba que el cine “no filmó los campos”, ya que, según él, unas tomas no bastan para hacer cine; “Nadie ha sabido montar —es decir, mostrar para comprender— las tomas existentes, los documentos de la historia”³⁴ y se queja de que haya sido Hollywood quien ocupe este terreno, cuando afirma que

³² Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg. 202. Pie de página 55.

³³ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg 209. Pie de página 74.

³⁴ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg 209. Pie de página 74.

Spielberg “reconstruyera Auschwitz” y de que esto haga que nadie termine de saber qué ocurrió realmente. Por otro lado, afirma Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo*, 2004) que:

Montar no es asimilar. En 1968 Jean-Luc Godard ya había mostrado juntas las imágenes del totalitarismo y la pornografía (One to one)... en *Histoires du cinema* se muestra una víctima en los campos, muerta, tras el fragmento de un filme pornográfico, lo que permite a Godard, en su comentario en *off*, distinguir la violencia hecha intencionadamente en “todo acto creador” y la brutalidad real que un sistema totalitario generaliza a la existencia entera... si se monta la imagen con el sexo, no será para envilecer la muerte, muy al contrario; ni para corromper el sexo. Resulta que, en los campos, el adjetivo *sonder* “especial”) designaba tanto a la muerte (*Sonderbehandlung*, que designaba acciones especiales de gaseado) como el sexo (en la palabra *Sonderbau*, que designaba el burdel) un montaje puede querer dar cuenta de ello³⁵.

Cabría preguntarse, volviendo al hecho representado, si la mezcolanza de imágenes de felicidad; de humor, incluso —como en *La vida es bella* (Benigni, 1997)— las escenas de sexo —como en *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993)— con el desastre representado... sería lógico cuestionarse si no son también otra forma más de restar importancia a la imagen del horror, de banalizarla, de apagarla.

El cineasta Robert Bresson en *Notes sur le cinématographe* (1975) afirma que:

Una imagen se transforma en contacto con otras imágenes, como lo hacen un color en contacto con otros colores; cuando busca, en el fondo, todo lo que ocurre en las junturas y observa el hecho extraño de que sea la unión interna de las imágenes lo que las cargue de emoción; cuando fabrica una norma al contraponer cosas que todavía no han sido contrapuestas y que no parecían predispuestas a serlo; todo ello para poder desmontar y montar de nuevo hasta la intensidad, tan cierto es que las imágenes se fortalecen al trasladarlas³⁶.

No creo haber llegado a una respuesta clara todavía en torno a esta pregunta. Sin embargo, recordemos que no estamos situando la desgracia en el contexto de la felicidad, sino la felicidad en el entorno de la desgracia. Es cierto que las felicidades privadas o los actos de sexo existen junto con las grandes desgracias, muchas veces de forma simultánea, y así comenta Y. Isgahpur (*Archéologie du cinema et mémoire de siècle*, 2000) “pero a menudo se dice que no hay que mezclar. No se trata de mezclar, las cosas se plantean juntas, no se da la conclusión enseguida [...] Han existido juntas, luego recordamos que han existido juntas”³⁷.

³⁵ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg 222.

³⁶ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg 201. Pie 54.

³⁷ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España. Pg 223. Pie de página 5.

Epílogo

Similares interrogantes podrían hacerse de otros tantos temas que año tras año observamos en la cartelera. Grandes “obras maestras” que nos recuerdan, una y otra vez, la necesidad de detestar la esclavitud, las guerras o los genocidios y que, salvo honrosísimas excepciones, no son sino un telón de fondo para historias de lágrima fácil, que normalmente dulcifican o banalizan el mismo desastre con el que pretenden educarnos. Tantos otros temas que sin duda merecerían tanta atención o más que éste, sin embargo, le dejo al lector la posibilidad de completar la tarea que aquí yo he comenzado. Eche un vistazo a la cartelera del año que viene. Estoy seguro de que volveremos a coincidir en la sala.

Bibliografía

Barthes R., *Mythologies*, Le Seuil. 1957. París, Francia.

Benjamin W., « *Sur le concept d'histoire* », Les temps modernes, nº 25.

Gallimard. 1947. París, Francia.

Bresson R., *Notes sur le cinématographe*. Gallimard. 1975(ed. 1995). París, Francia.

Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Paidós. 2004. Barcelona, España.

Didi-Huberman, G., Rancière, J., Jaar, A., Pollock, G., Schweizer, N., Valdés, A. *La política de las imágenes*. Metales Pesados. 2008. Santiago de Chile, Chile.

Forges J.F., *Shoah: histoire et mémoire*. Les temps modernes, nº 608. Gallimard. 2000. París, Francia.

Galard, J. *La beauté a outrance*. Actes Sud. 2004. París, Francia.

Godard J.L., Bergala A., “*Lettre à un ami américain*” (1995), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*. Cahiers du cinema.1998. París, Francia.

Horne S., “*Acts of Responsibility: An interview with Alfredo Jaar*”. Parachute, nº 69, enero-marzo.Parachute publications. 1993. Montreal, Francia.

Ishagpour Y., *Archéologie du cinema et mémoire de siècle*. Farrago. 2000. Tours, Francia.

Lanzmann C., *Le monument contre l' archive?* . Les Cahiers de médiologie, nº 11. Gallimard. 2001. París, Francia.

Levi P., *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* . Gallimard. 1986. París, Francia.

Lucrecio. *De rerum natura. De la naturaleza*. Editorial Acanalado. (ed.2012). Barcelona, España.

Mandelbaum J., *La Shoah et ces images qui nous manquent* Le Monde, 25 de enero de 2001, pág. 17.

Ninacs A.M., “*Le regard responsable: correspondance avec Alfredo Jaar*”. Le souci du document: Le Mois de la Photo a Montréal. 1999.Montreal, Francia.

Sadoul G., “*Témoignages photographiques et cinématographiques*”, *L' Histoire et ses méthodes*, C. Samaran (comp.). Gallimard, 1961. París, Francia.

Sorlin P., “La Shoah: une représentation impossible?”, *Les Institutions de l'image*, . CNRS. 2001. París, Francia.

Wajcman G., *De la croyance photographique*. Les Temps Modernes. (nº 613). Gallimard. 2001. París, Francia.

Filmografía

Berger, R. (productor). (1978). Holocausto [serie de televisión]. EU.: NBC.

Bender, L. (productor) y Tarantino, Q. (director). (2009). Malditos bastardos [cinta cinematográfica]. EU. y Alemania: Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Zehnte Babelsberg y Visiona Romantica.

Ferri, E., Gianluigi, B. (productores) y Benigni, R. (director). (1997). La vida es bella [Cinta cinematográfica]. Italia: Cecchi Gori Group.

Godard, J. (director). (1998). Histoire(s) du cinéma [Cinta cinematográfica]. Francia y Suiza: Canal+, Centre Natinal de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse, Romande, Vega Films.

Heyman, D.(productor) y Herman, M. (director). (2008). El niño con el pijama de rayas [Cinta cinematográfica]. EU.: Heyday Films y BBC Films.

Lanzmann, C. (director). (1985). Shoah [Cinta cinematográfica]. Francia y Reino Unido: BBC Historia, Les Films Aleph y Ministerio de Cultura de la República Francesa

Spielberg, S., Molen, G.R., Lustig, B. (productores) y Spielberg, S. (director). (1993). La lista de Schindler [Cinta cinematográfica]. EU.: Amblin Entertainment.

[Treblinka 1: The Penal Camp]. (2016, abril 11). Gassing scenes from the 1978 miniseries “Holocaust” [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=X89i_fibfKM

[criterioncollection]. (2011, julio 3). Claude Lanzmann on Shoah [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0pwqHdNINDk>